

El Buen Retiro y el Conde Duque de Olivares

María Teresa Chaves Montoya

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

La transformación en el magnífico conjunto arquitectónico-paisajístico del Buen Retiro de lo que en un principio iba a ser sólo una remodelación del Cuarto Real de San Jerónimo se debió al empeño del Conde Duque de Olivares por crear un palacio digno del más grande de todos los monarcas de su tiempo, al igual que sus regios antepasados habían invertido dinero y esfuerzos en fábricas que ya siempre permanecerían unidas a su memoria.

Nuestra intención al presentar algunos episodios y nuevos datos documentales relativos a los inicios de la construcción del nuevo palacio -como la primera descripción conocida hasta ahora y escrita en el momento preciso de su inauguración-, es la de recordar, apoyando o rebatiendo, los argumentos que el Conde Duque tuvo que oponer a las acerbas críticas lanzadas contra su obra, y subrayar el protagonismo de los miembros integrantes del escogido círculo de Olivares que, en el plano artístico, financiero y administrativo, hicieron posible su realización.*

SUMMARY

The transformation into the magnificent architectural landscape ensemble of the Buen Retiro which was only to be in principle a remodel of the Cuarto Real in San Jerónimo, was due to persistence idea of the Conde Duque de Olivares in creating an appropriate palace for the greatest monarch of that time. The same effort as his royal ancestors had made spending money and efforts in building factories that will always remain joined to their memory.

What we are trying to do with the narration of some episodes and new documental informations concerning to the beginning of the palace construction, as for instance the first known description until today published at the very moment of this inauguration, is that to remember supporting or refuting the argumentations that the Conde Duque opposed to the poignant critics against his work, and to emphasise to the protagonisme of the members belonging to the select association of Olivares that in the artistic, financial and administrative aspects made possible its realisation.

«La fábrica del Retiro no es casa del Conde, palacio es de V. Magd., que el Conde pretendiese tuviera V. Magd. otra casa en su corte no entiendo que es contra la grandeza de tan grande príncipe; pues otros inferiores en la Europa tienen no uno sino muchos palacios en las ciudades de su habitación; que si V. Magd. quiere o por enfermedad o por gusto mudar casa, no ha de estar vinculado a una sola; si viene un potentado razón es que tenga V. Magd. donde aposentarle y esto mira a la decencia y comodidad de la autoridad real. Y que

no se labró de sangre de pobres mejor lo sabe V. Magd.; antes en tiempo de necesidad y hambre se socorrieron allí muchos pobres que quizá perecieran. Y el inmenso cuidado que tuvo de adornar aquel palacio con riquísimo homenaje casi sin costa de V. Magd. era digno de alabanza; pero ésta la huye el que procura fundar delitos en la misma virtud»¹. De esta forma se defendía el Conde Duque de Olivares de algunos de los muchos ataques lanzados -en este caso por la construcción del conjunto palaciego del Buen Retiro- por

* Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Andrea SommerMathis, de la Österreichische Akademie der Wissenschaften, la noticia de este documento, eje central del presente estudio.

¹ J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA: *Memoriales y cartas del Conde Duque de Olivares*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1981, t. II, p. 264.

Andrés de Mena en sus *Cargos* contra el valido de Felipe IV después de su caída, en 1643 ².

Anteriormente al *Nicandro*, Olivares ya se había visto obligado a justificar la obra en la que tanto empeño había puesto y que se convertiría desde el primer momento, como más tarde veremos, en objeto de las más variadas críticas. En la respuesta a una carta de Chumacero del 25 de mayo de 1641, alegaba la necesidad que el rey tenía de una segunda casa, y el derecho por parte del mismo a erigir al menos un palacio que se relacionara con su nombre, como hicieron sus antepasados en más de una ocasión, insistiendo sobre todo en los gastos mucho mayores del patrimonio de Felipe III ³. Justificaba asimismo su exterior sobrio, igualmente criticado, y su espléndido interior como símbolo de la verdadera grandeza de un rey, y añadía que su intención inicial fue la de hacer sólo cuatro aposentos donde pasar la Semana Santa, y donde el rey pudiera descansar ⁴.

En cuanto al razonamiento de que con la remodelación y ampliación del Cuarto Real de San Jerónimo se pretendía disponer de un alojamiento apropiado para huéspedes ilustres, lo cierto es que sólo cumplió tal cometido en una ocasión: el motivo fue la visita del Duque de Módena en 1638 ⁵.

El propio Felipe IV tuvo que intervenir ante la continua censura de los adversarios de su ministro al conjunto arquitectónico, símbolo, para ellos, del poder que Olivares ejercía sobre su señor. En una Cédula Real que transcribe Llaguno sin facilitar la fecha, Felipe IV razonaba la utilidad del Buen Retiro como la solución perfecta que evitaba los excesivamente costosos traslados de la corte cada vez que quería huir del insalubre Alcázar durante el verano ⁶, además de servir como refugio-retiro-destinado al recreo y al descanso ⁷.

No cabe duda de que el ahorro de gastos de viaje para ser una residencia campestre, por la proximidad del lugar, fue un hecho; y que las no muy numerosas estancias de los reyes desde 1633 en que se inauguró el Buen Retiro siempre estaban relacionadas con algún tipo de festividad (Carnaval, San Juan...), y amenizadas con espectáculos, saraos y juegos,

dato que apoya la teoría de una idea inicial de construir sólo una «plaza de fiestas» ⁸. Esta plaza primera, o Plaza Principal, pronto resultó pequeña, lo que motivó la construcción de una plaza mayor, la Plaza Grande, terminada en marzo de 1635. Y de que se trataba de un conjunto destinado al reposo y la diversión lo demuestra la posterior adición de un Casón de baile y un Coliseo, inaugurado en 1640.

El hecho de que el primer edificio que se añadió al Cuarto Real de San Jerónimo fuera sólo una plaza podría explicar, en parte, el empleo de materiales pobres y el estilo desornamentado del Buen Retiro. La creación del palacio, como ya hemos dicho, fue posterior, podría decirse que casi «impensada». Por ello probablemente se enriqueció tanto el interior, repitiéndose de esta forma el mismo caso de las demás residencias de la nobleza en la Villa y Corte: casas particulares desornamentadas y casi humildes en su exterior y ricamente amuebladas en su interior. A ese contraste evidente en el Buen Retiro contribuyó obviamente la gran empresa de coleccionismo favorecida por el propio Felipe y llevada a cabo entre 1630 y 1640, que incluía la adquisición o el encargo de tapices, pinturas, esculturas y otros objetos decorativos.

Desde el momento en que Olivares se hizo cargo como Alcalde de los Aposentos Reales de San Jerónimo, propició su ampliación y procuró su acondicionamiento, el cual llegaría a ser permanente, a diferencia de los otros Sitios Reales ⁹.

El carácter de «jardín de recreación» que originó la formación de un conjunto palaciego integrado en un ambiente paisajístico de parques y huertos ordenado con más coherencia que el propiamente arquitectónico, se mantuvo durante toda la ampliación que fue sufriendo a partir del año 33, de lo cual nos da cuenta León Pinelo. Y nos confirma la idea de que, aunque recibiera desde el primer momento el nombre de palacio, no se trataba de una transformación, sino de, e insisto en el término, una ampliación que conservaba el sentido de retiro religioso que lo relacionaba con el fin para el que había servido siempre el «palacio conventual» de San Jerónimo ¹⁰. Y este hecho lo demuestra la creación de las

² «Pues que la labor del Retiro, de sangre de pobres, cuando morían de hambre los soldados, se andaban haciendo y deshaciendo las plazas, su obra que de ninguna manera necesitaba della V. Magd., teniendo al Escorial, Aranjuez, el Pardo y los bosques de la Casa de Campo junto a su palacio, fabricó en un desierto, que le ha dado más agua sudor de pobres, que fuentes y ríos traídos a fuerza de poder y brazos». J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, p. 241.

³ Esta afirmación no era en absoluto gratuita, pues los gastos de corte durante el reinado de Felipe III superaron con mucho los efectuados durante el de su hijo. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ: «Los gastos de Corte en la España del siglo XVII», en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*, Ed. Ariel, Barcelona, 1973.

⁴ J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, pp. 213-216. Cfr. en J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Alianza Forma Ed., Madrid, 1985, pp. 244-245.

⁵ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 205. A.H.N. Estado, leg. 4823: «...Que la primera noche que llegase aquí se hospedase en Buenretiro hallándose S. Md. en este sitio, y al otro día se fuese a palacio al cuarto que le estaría prevenido allá, y que si S. Md. se fuese a palacio, el se viniese a Buenretiro...».

⁶ La insalubridad fue detectada por los propios frailes jerónimos. Por esta causa trasladaron el Monasterio de San Jerónimo del Paso desde las riberas del Manzanares a los altos del Prado, en tiempos del reinado de los Reyes Católicos. F. CHUECA GOITIA: *Casas Reales en monasterios y conventos españoles*, Xarait Ed., Madrid, 1982, p. 116.

⁷ E. LLAGUNO y AMIROLA: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Turner, Madrid, 1977, T. IV, pp. 151-152.

⁸ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 111.

⁹ Archivo del Palacio Real de Madrid (A.P.M.), Buen Retiro, C^o 11.730/31. Instrucción de 29-noviembre-1633 dada al Primer Oficio de Guardarropa y Guardajoyas del Buen Retiro: «...A los tiempos que se acostumbra en palacio a colgar y aderezar la cassa de hibierno lo hareis tambien vos en la de Buen Retiro para que S. Mgd. a cualquier hora que quisiere yrse a ella la halle abrigada y aderezada; y al mismo tiempo que se acostumbra en palacio la haveis de colgar y disponer para el tiempo de verano...».

¹⁰ F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 116.

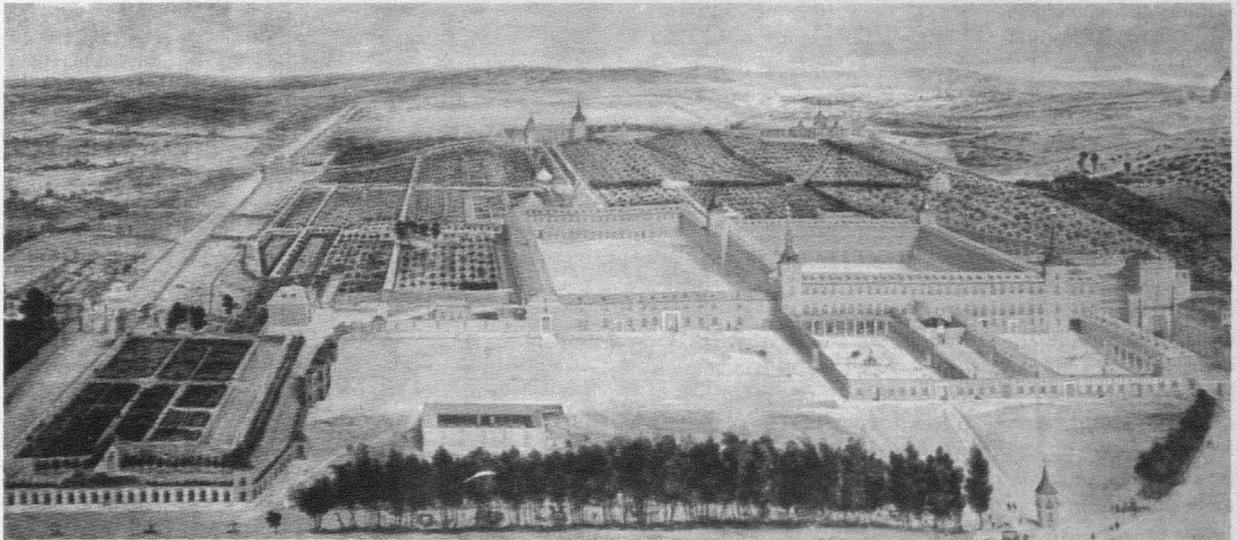


Fig. 1. Jusepe Leonardo. *Palacio del Buen Retiro*. Madrid. Museo Municipal.

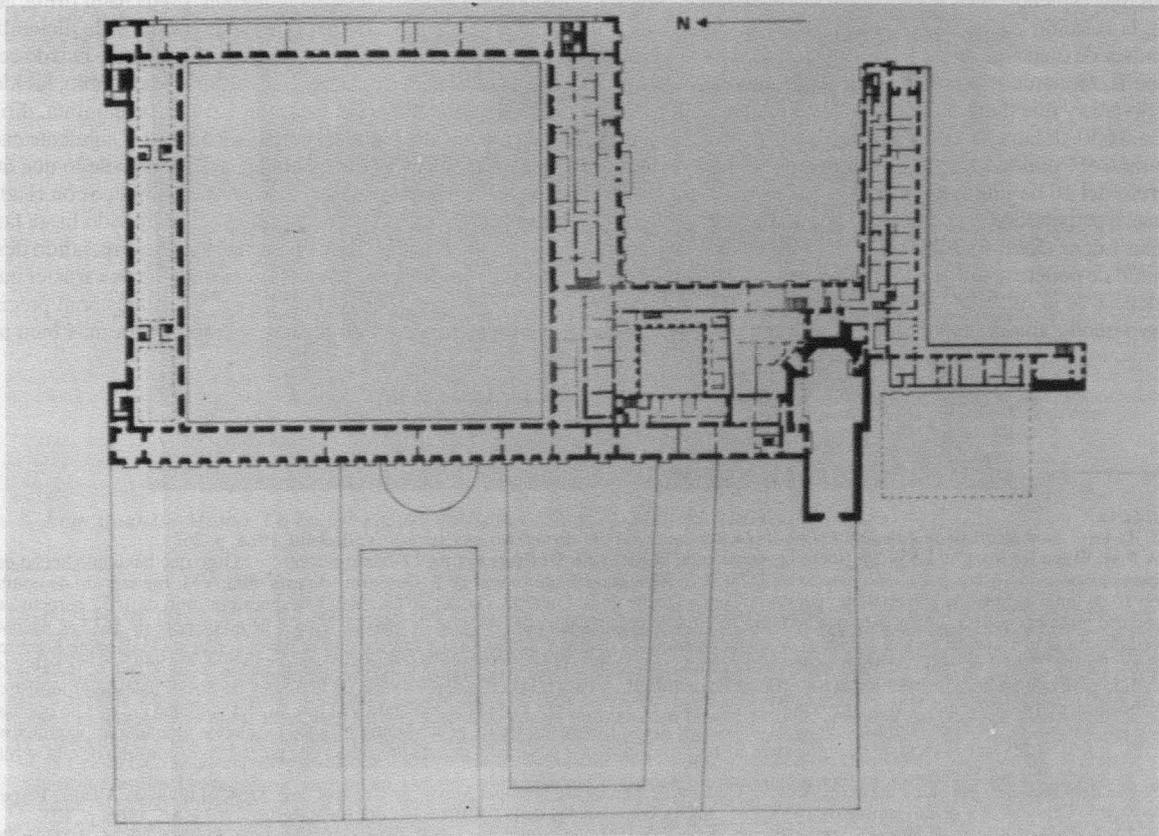


Fig. 2. R. Carlier. *Planta del Buen Retiro en 1733*. (según J. Brown)

ermitas que bajo la advocación de diversos santos se levantaron en los jardines que se extendían al Norte y al Este del convento -si bien desempeñaron otros fines más mundanos y no sólo los puramente religiosos-; también es significativo que adoptara el nombre de Buen Retiro «en recuerdo de la Casa de Retiro para lutos y Cuaresmas»¹¹. Y, por último, debemos tener presente que, a pesar de las mencionadas ermitas erigidas posteriormente, la iglesia del convento siguió siendo la real capilla, según nos dice Ponz.

El conjunto de aposentos que compondrían el Cuarto Real, encargado por Felipe II en 1561 a Juan Bautista de Toledo, estaba formado en 1569 por cinco piezas, escalera, corredor del aposento del rey, aposento del rey, cuatro piezas de los Caballeros, dos piezas del estado y seis piezas secundarias. El fin del monarca fue el de crear, después de establecer la corte en Madrid, un lugar que sirviera tanto de retiro para los reyes, como punto de partida para las entradas triunfales en la ciudad, o donde celebrar juramentos, lutos y demás actos solemnes religiosos y oficiales, convirtiendo de esta forma a la iglesia del convento de San Jerónimo en la «iglesia oficial de la corona»¹².

Aquí podríamos tener, casi con toda certeza, varios de los motivos principales que, consciente o inconscientemente, indujeron a Olivares a realizar la remodelación del Cuarto Real, en 1630, y su posterior e inmediata ampliación: su sentido de «iglesia oficial»; el momento en que lo recibió, uno de los más esplendorosos de la Monarquía española; y, sobre todo, la relación con la figura estelar de dicho momento y propulsor de dicho carácter oficial de San Jerónimo, es decir, Felipe II, monarca cuyo modelo de gobierno tanto admiraba Olivares y que también tanto le obsesionaba.

En 1630 dejaba la Alcaldía del Cuarto Real de San Jerónimo el Conde de los Arcos, cargo que pasó por un Real Decreto del 10 de junio del mismo año a manos del Conde Duque, a perpetuidad, y con derecho de sucesión para la Casa de San Lúcar (Real Cédula de 22 de julio de 1632) y con plenitud de poderes para tomar decisiones y actuar con independencia de la Junta de Obras y Bosques. Este último privilegio quedó anulado para sus sucesores por una Cédula

Real firmada el 9 de junio de 1640¹³. Olivares se convertía así en amo y señor del Buen Retiro, y el gesto descrito por León Pinelo el día que los reyes fueron a visitar la nueva fábrica, el 1 de diciembre de 1633, en el que Felipe el Grande devolvía al Alcalde las llaves que éste le había ofrecido, lo confirma plenamente¹⁴.

Inmediatamente empezó a ocuparse de la remodelación y ampliación del Aposento Real. Hay constancia de que el 3 de octubre de 1630 las obras ya habían dado comienzo¹⁵.

En 1633 se construyó la Plaza Principal y se extendió aún más el espacio ajardinado a una zona hasta entonces libre de construcciones y pronto ocupada por algunas de las ermitas y un gran estanque. En junio asistieron los reyes a un sarao, y en agosto «se encargó a los Consejos que cada uno acabase i adornase el Quarto de la plaça en que avia de asistir»¹⁶. En efecto, la decoración y acondicionamiento de los interiores de lo construido hasta ese momento corrió a cargo de los Consejos y del Protonotario de Aragón, que fueron distribuyendo por salones y galerías tapices, pinturas, muebles y otros objetos decorativos a sus expensas y a las del propio rey, a pesar de la preocupación de Olivares durante toda su prianza por reducir los gastos de la Hacienda Real y su interés posterior por convencer a Chumacero de que la financiación del Buen Retiro había salido exclusivamente de otras fuentes de ingreso extraordinarias.

Existe una descripción del estado del Buen Retiro en el momento preciso de su inauguración, sin fecha ni firma, aunque no es difícil adivinar que fue escrita el 7 de diciembre, un día antes de la primera sesión del Consejo de Estado celebrada en el nuevo palacio¹⁷. Ignoramos, en cambio, las identidades del autor y del receptor. Esta carta anónima, dirigida a alguna alta dignidad eclesiástica, lleva el siguiente encabezamiento: «Voy dando cuenta a Vsa Illma de lo que dejo en el Buen Retiro y nuevo palacio y asi empieço con el adorno de aquella casa y fiestas que en ella a havido hasta hoy»¹⁸. Parece, entonces, que el Buen Retiro fue entendido desde el primer momento como una construcción de carácter palaciego, aunque su estructura y fines no se ajustaran precisamente al concepto de palacio y respondiera más bien a la

¹¹ *Ibidem*.

¹² J. RIVERA: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, 1984, p. 262.

¹³ A.P.M., Buen Retiro, C^o 11.559/21. Sobre la sucesión de la Alcaldía del Buen Retiro, 11-febrero-1669: «...Digo que habiendo hecho dejacion el Conde los Arcos por el año pasado de 1630 de la Alcaldía del quarto real de S. Geronimo de esta villa. VM. fue servido de nombrar en 10 de junio del mismo año en dicho puesto al Conde Duque de S. Lucar D. Gaspar de Guzman y despues por julio de 1632 perpetuó esta merced en la cassa de S. Lucar para que andubiese unida con la alcaidia del Alcazar de Sevilla. Y en 8 de noviembre de 1633 se despacho cedula con la instruccion para el gobierno de dicha alcaidia del quarto y demas sitio y fabrica que se havia acrecentado dandole nombre de Buen Retiro. Y en 9 de junio de 1640 se despacho cedula real al dicho Conde Duque con declaracion de que la facultad que se le havia concedido para que pudiese proveer todos los officios de dicho sitio y casa real con independencia de la junta y de otros cualesquier ministros y tribunales, consultando con VM a voca o por escrito, havia de ser solo por su vida expresando VM que su real voluntad era que no quedase a sus sucesores, ni que ellos pudiesen alterar ni innovar de lo que dejase dispuesto, ni acrecentar officios ni salarios ni mudar los exercicios de ellos, quedandoles solo la facultad de representar lo que se les ofreciese por medio de esta junta para que precediendo consulta de ella se resolviese lo que más conviniese...».

Según dato recogido por Azcárate en el Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 3764, el título de Alcalde Perpetuo lo recibió Olivares el 8 de noviembre de 1633. J.M. AZCARATE: «Anales de la construcción del Buen Retiro», *A.I.E.M.*, 1966, p. 105.

¹⁴ A. LEON PINELO: *Anales de Madrid*, Transcripción, notas y ordenación cronológica de P. FERNANDEZ MARTIN, Madrid, I.E.M., 1971, p. 295.

¹⁵ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, n^o 11, p. 280.

¹⁶ A. LEON PINELO, *op. cit.*, p. 295.

¹⁷ J.H. ELLIOTT: *El Conde Duque de Olivares*, Barcelona, Ed. Crítica, 1990, p. 459.

¹⁸ A.H.N., Osuna, leg. 198-33. *Relación del Buen Retiro*: «Ilmo y Rmo Señor: Voy dando cuenta a Vsa Illma de lo que dejo en el Buen Retiro y nuevo palacio y asi empieço con el adorno de aquella casa y fiestas que en ella a havido hasta oy.



Fig. 3. Juan Bautista Maino. *La recuperación de Bahía (detalle)*. Madrid. Museo del Prado.

Las primeras tres piezas del quarto de su magd, que es camara y antecamara, a adreçado el Conde de Castrillo, Presidente de Indias, con una tapiceria de la Historia de Pomona de oro y seda. Tambien le toco una galeria que viene a ser todo el lienço de la Plaça en que an sido los toros; esta la colgo con granas de ese Reyno con pasamanos de oro muy anchos; hiço para el suelo una alombra de la misma grana con cenefas de bara y media de ancho, bordada con lama de oro entre ventana y ventana, y para su correspondencia puso bufetes de piedra con guarnicion de plata, escritorios encima de ebano y plata, y sobre ellos reloxes y cosas muy curiosas, y debaxo de los bufetes baulicos, paxaras, granadas y ramilletteros de plata. Para dar luz a esta galeria de noche, puso dos candilones de plata, que cada uno pesa mil y ducientos ducados. Ay en ella dos chimeneas y para ella hiço morillos de setecientos ducados cada uno. Las dos galerias y lienços de la plaça correspondientes a este por el un lado la adorno de pinturas Don Diego Mesia, Presidente de Flandes, y por el otro, Don Gabriel de Alarcon, Secretario de la Camara de Castilla. Desta galeria que é dicho, tambien adornada del Conde de Castrillo, se sale por tres puertas grandes a otra galeria, que la puerta de en medio es oratorio, el qual le toco adornar al Duque de Medina de las Torres, que hace oficio de Presidente de Ytalia. Esta puerta de en medio que é dicho tiene puertas y ventanas a las grandes de los lados que sirven de alcovas, las quales adorno Diego Suarez, Secretario de Portugal. Estan colgadas con granas y pasamanos de oro y las camas de los mismo y la madera dellas de evano hechas en Portugal con mucha guarnición de plata, que es la primera cosa que de aquel Reyno a venido. La galeria correspondiente a estas puertas, que cae a un pate-nico retirado, toco al Protonotario de Aragon. que para correspondencia de la otra galeria y las alcobas colgo de granas con los mismos pasamanos. Puso en ella un brasero de plata, el mayor que se a visto, y entre estas puertas grandes, dos bufetes de evano y plata; sobre ellos, dos escritorios de lo mismo, que fueron de la Condesa de Valencia, y dieron al Conde de la Moclóva, su heredero, por ellos dos mill y quinientos

idea de una villa suburbana, posiblemente de origen italiano¹⁹, origen que estaría plenamente justificado por la presencia de algunos personajes que, procedentes de Italia, contribuyeron con su intervención a definir la fisonomía del inmenso conjunto, sobre todo en su aspecto ambiental y escenográfico, entendidos ambos tanto en el apartado paisajístico como teatral.

La citada relación inicia su recorrido en la cámara y antecámara del rey, decoradas por el Conde de Castrillo, Presidente del Consejo de Indias, con una serie de la histo-

ria de Pomona narrada en tapices. Continúa con la descripción de las galerías que formaban la Plaza, de las que se ocuparon el Conde de Castrillo, Diego Mexia, Marqués de Leganés y Presidente del Consejo de Flandes -quien donó varias pinturas flamencas-, y Gabriel de Alarcón, Secretario de la Cámara de Castilla. Por la galería de Castrillo se entra a un oratorio flanqueado por dos alcobas, aquel adornado por el Duque de Medina de las Torres, Presidente del Consejo de Italia, y éstas por Diego Suárez, Secretario del Consejo de Portugal. A las alcobas correspondía una gale-

ducados de plata. Sobre estos bufetes puso unos grandes perfumadores con tiestos y naranjos de plata. Y por ser esta la pieza donde su magd. a de despachar, le puso bufete de plata con sobremesa de grana, atril y cartera, y a los lados dos escritanías, la una de plata y la otra de evano. Desta se sale a otra galería que cae sobre un jardín que adorno el Protonotario con una tapicería de galerías de florones y boscaxe, que es de lo que mas bien parece por ser diez y ocho paños de una suerte. Ay en ella tres bufetes de piedra y entre ellos uno que hizo el Duque de Osuna en Napoles, gran cosa. Los dos aposentos consecutivos adorno el Marques de Leganes, dueño de la galería primera que dixere de la pinturas; en estos puso una tapicería de payses de Flandes, figuras grandes, patron de Rubens, primorosa cosa y de lo nuevo lo mejor que se a labrado. Esto que é dicho es de la fabrica nueva y ansi vamos a lo primero alli labrado y a lo que an tenido sus magestades tantos años en San Geronimo. Destas dos piezas que é dicho adreço el Marques de Leganes que an de servir; por otra puerta de retrete se entra a una pieza, y las tres que dire despues adreço el Protonotario. Esta la colgo con una tapicería de la Historia de Decio; a se de vestir en ella su magd. y no ay en ella mas que un bufete con su sobremesa y encima un espejo, que con guarnicion tiene dos baras de largo y una y tercia de ancho. Desta pieza se entra al alcova de su magd., que tiene una tapicería de la Historia de Vespasiano con cama como las dos referidas, con colgadura de grana, y la cama de evano y plata. Junto a esta cama ay una puerta secreta solo para su magd., que se entra a una alcova grande donde duerme la Reyna nuestra señora. Aqui ay dos camas de Portugal de evano y bronce con la colgadura de felpa açul mosqueada de oro y el aforro de felpa corta. Esta se colgo con una tapicería de jardines tras ordinaria cosa y recién venida de Flandes. En medio destas dos camas cay la tribuna al altar mayor del Comvento. Esta tambien le toco al Protonotario y la colgo con grana, cielo raso de lo mismo, toda gayada con pasamanos de oro, y encima del alombra corchos aforrados en felpa. Todas las piezas que é dicho estan alombradas con braseros de plata y las puertas y ventanas con cortinas, los aposentos de grana con grana y pasamanos de oro, las galerías de cordellate de Rubielos con lo mismo. Esta alcova grande que é dicho de las dos camas açules tiene dos puertas grandes que caen a una pieza al mediodia donde se viste la Reyna nuestra señora. Esta y las seis piezas que dire colgo el Duque de Medina de las Torres, ayudado de sus suegros Conde Duque y Condesa de Olivares. Esta está colgada con una tapicería de Decia (?) de oro y seda, que costo trece mil ducados. En esta ay quatro espejos tan grandes, aunque no todos y guales, como el que dixere de la Reyna tiene; desta se entra a otra pieza que esta colgada con la resta desta tapicería por entrar poca en la primera, que quedan descubiertas las vidrieras, y para de noche tiene cortinas de grana con pasamanos de oro; que en esta misma pieza tiene su magd. para tomar el sol un balcon muy grande, que cae sobre otro jardin que tiene diez y seis fuentes de mármol que el Condestable truxo de Ytalia y las tenia en su quinta. Las quatro estan en medio de los quadros y las doce medidas en nichos en las paredes que dividen lo poco que a los frayles les a quedado de huerta. La tercera pieza esta colgada con una Historia de Diego de Alburquerque, cavallero portugués, hecha en la China, con alombra y sillas de lo mismo. No esta acavado de tasar, mas ya tiene a cuenta el dueño ocho mil ducados. La quarta pieza es la mayor que la Reyna tiene; esta an colgado con una tapicería que tenia Don Fadrique de Toledo, y la a dado de mala gana, mas quando vio entrar el dinero por su casa se rindio. Es la mejor que alli ay; tasaronla a cincuenta ducados el ana y el dosel a sesenta, monto ducientos y once mil reales. Dos piezas que ay detras desta estan colgadas de grana; ay alacenas muy doradas y dentro dellas muchos brincos de vidrios y varros. Todas estas piezas que é dicho caen a este jardin y corresponden a un andar a otras seis piezas de otro jardin que dixere que cae a la galería que adorno el protonotario. Estas estan adornadas de pinturas de unos payses de hermitaños que embio de Napoles el Conde Monterrey. En estas piezas ay dos escaleras por donde las damas suben a sus posadas, que son en los desvanes, y tiene correspondencia a la porteria por donde se mandan y les dan de comer, que es el Claustro de los frayles que lo tienen ataxado porque alli es la camara y antecamara de la Reyna, posada de la Condesa de Olivares, porque entre ella y el Principe nuestro señor tienen el un dormitorio de los religiosos. Entraron a havitarlo jueves primer dia de diciembre y esta noche hubo dos comedias y dadivas para todas las damas, porque todos los que adreçaron esto entraron despues con sus presentes. Solo dire el del Protonotario como cosa que tenia a mi cargo, que fueron dos cofres de terciopelo carmesí con galon de oro y en ellos treinta mantos de lustre de Valencia, treinta cueros de ambar, treinta bandas de ambar, treinta pares de guantes de ambar, muchos brincos tras hordinarios de piezas de plata y oro, y encima doce baraxas de naypes con doce bolsos de arriero de ambar con cien doblones de a quatro cada uno, recién hechos en Segovia, y por no haver barras se deshicieron cadenas para ellos. Esto dicho, fue en el uno en el otro cosas de Barcelona, tocas riçadas, peynes, estuches, curiosidades de vidrio hechas de proposito para esta ocasion.

Todo a sido buscando lo mejor que se a hallado sin reparar en el dinero, pagandolo de contado y todo a costa de su magd., porque estos señores lo que an puesto a sido el trabajo y vigilancia para buscar espidentes de donde salga esta maquina de dinero que an gastado, que lo cierto es que muchos dellos an empeñado su credito y prendas para salir con ello.

Domingo hubo comedia de las dos compañías que aqui estan y esto fue despues de haver dado el Conde de Olivares de merendar a la Reyna y las damas en una de las hermitas deste sitio y porque el tiempo es lluvioso y ay toros se tuvo para la Reyna y las damas sardescos con palafrenes y para el Principe una aca (jaca) muy pequeña.

Lunes fueron los toros y juego de cañas, donde hubo ocho quadrillas, que la primera fue de su magd. y cavalleros de su camara, que fueron el Conde de Olivares, el Marques del Carpio y su hijo, el Marques de Leganes y Conde de Aguilar. La segunda fue del Duque de Medina de las Torres; hiço parexa con el Duque de Yjar. La tercera, de la Villa; fueron parexas el Marques de Cusano como Alferes Mayor de Madrid. La quarta, del Condestable de Navarra; hiço parexa con el Marques de Velada. La quinta, del Condestable de Castilla; estuvo enfermo y salio otro por el. La sexta, del Almirante de Castilla; hiço pareja con el Marques de Fromista. La setima, del Conde de Niebla; hiço parexa con el Marques del Adrada. La otava, del Duque de Peñaranda; hiço parexa con el Marques de Torres. Todos anduvieron muy bien y no ay que espantar que no an dexado cavallo en Castilla ni en el Andalucia que no aya venido para esta ocasion.

Martes hubo toros y salieron doce cavalleros con rexones y entre ellos los diestros, como son Don Gaspar Bonifaz y Conde de Cantillana. Fue dia muy lucido, aunque aspero porque toda la tarde nevo.

Miercoles fue su magd. a visperas a las Descalças, y mañana jueves ira a misa y sermón, que es dia de la Concepcion; come alla la Reyna nuestra señora como acostumbra todos los años».

¹⁹ V. TOVAR MARTIN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII (Datos para su estudio)*, Madrid, I.E.M., 1983, p. 349.

ría que daba a un pequeño patio (el del Cuarto Real). De esta galería se ocupó el Protonotario de Aragón, y era la estancia en la que trabajaba el rey ²⁰. De aquí se salía a otra galería, decorada también por Villanueva, que daba a un jardín. De esta forma imaginamos, siguiendo la planta de Carlier reproducida por Brown y Elliott (fig. 2) ²¹, que hemos recorrido por completo la Plaza Principal.

Siguían dos aposentos, tarea del Marqués de Leganés, quien colgó tapices de Rubens con figuras y paisajes de Flandes, «primorosa cosa y de lo nuevo lo mejor que se a labrado. Esto que é dicho es de la fabrica nueva y ansi vamos a lo primero allí labrado y a lo que an tenido sus magestades tantos años á en San Geronimo» ²². Es decir, que hasta ahora ha descrito la ampliación promovida por Olivares, para adentrarse de nuevo en el Cuarto Real de San Jerónimo.

Las tres piezas siguientes fueron decoradas por el Protonotario. Del vestidor o antecámara ²³ se entraba al dormitorio del rey. Junto a la cama, de ébano y plata, una puerta secreta comunicaba con la alcoba de la reina. En medio de las dos camas se encontraba la tribuna sobre el altar mayor de la iglesia. En su *Viaje*, Ponz describe esta comunicación entre la iglesia y las habitaciones reales, «a través de la primera capilla de la iglesia de San Jerónimo, contando a partir del crucero...» ²⁴. Es decir, el ángulo nordeste que une el presbiterio y el crucero ²⁵.

Dos puertas al sur daban al vestidor de la reina. Este y las seis piezas siguientes fueron labor del Duque de Medina de las Torres, ayudado por sus suegros, el Conde Duque y la Condesa de Olivares. De la primera estancia se entraba a otra, que daba a un jardín, hacia el Este, con dieciséis fuentes de mármol traídas desde Italia, repartidas cuatro en el centro y las otras doce en nichos dispuestos en las «paredes que dividen lo poco que a los frayles les ha quedado de huerta» ²⁶.

En la mayor de las dos piezas siguientes, perteneciente, a la reina, colgaron una «tapicería que tenía don Fadrique de Toledo y la a dado de mala gana, mas quando vio entrar el dinero por su casa se rindió». No parece, por el tono general de la *Relación*, que la haya escrito alguien muy partidario

de la construcción de este nuevo palacio, por los gastos que esta empresa supuso así como por la apropiación de las posesiones conventuales. Pero si estos comentarios a una fábrica que se debía a la iniciativa del Conde Duque provienen de un adversario, o del criado de algún adversario, entonces sorprende una referencia tan despectiva hacia el héroe de las recuperaciones de Bahía (fig. 3) y San Cristóbal, en 1625 y 1629 respectivamente ²⁷.

Las dos piezas siguientes completaban esta galería adornada por Jerónimo de Villanueva. Es decir, que el jardín de las dieciséis fuentes de mármol estaba flanqueado por los dos brazos que avanzaban hacia el Este.

De esta última galería enriquecida con los «payses de hermitaños» enviados desde Nápoles por el Conde de Monterrey ²⁸, salían dos escaleras que subían a las dependencias de las damas, junto al claustro de los frailes, separados del palacio por la cámara y la antecámara de la reina. El aposento del príncipe invadía, según parece, la zona conventual.

El 1 de diciembre se trasladaron los reyes desde el Alcázar al Buen Retiro, en donde les ofrecieron los encargados de adornar todo el interior y que hemos ido nombrando, una serie de regalos, de los cuales sólo cuenta el anónimo autor «el del Protonotario como cosa que tenía a mi cargo».

Olivares aseguraba en el *Nicandro* que los gastos ocasionados por la decoración del nuevo palacio apenas habían afectado a las arcas reales. En cambio, no opinaba así nuestro testigo inmediato, que mantiene su actitud crítica al afirmar que «todo a sido buscando lo mejor que se á hallado sin reparar en el dinero pagandolo de contado y todo a costa de Su Magd. Porque estos señores lo que an puesto a sido el travajo y vigilancia para buscar espicientes de donde salga esta maquina de dinero que an gastado que lo cierto es que muchos dellos an empeñado su credito y prendas para salir con ello».

Tuvieron, así pues, el Protonotario y los miembros de los Consejos, integrantes a su vez de la camarilla del Conde Duque, su participación en el Buen Retiro, invirtiendo dinero y aportando su propio patrimonio; pero además fue inevitable la contribución de la Hacienda Real y, por lo visto,

²⁰ Ver nota 18. La escribanía de ébano y el atril eran obra del ensamblador Gregorio Navarro. Jerónimo de VILLANUEVA: *Relación de gastos secretos*, (Ms. 7797, Biblioteca Nacional de Madrid), fol. 172 v.

El 2 de diciembre de 1633 se pagó al tesoro de la reina, Gerónimo del Aguila, 5.805 rls. por un brasero de plata. J. VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 113v.

²¹ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 65.

²² Ver nota 18.

²³ Este cuarto se adornó con una tapicería de la Historia de Decio, procedente de Bruselas (ver nota 18), por la que se pagó a la Marquesa de Bayona 18.544 rls. J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 112r.

²⁴ Cfr. en F. CHUECA GOITIA, *op. cit.*, p. 116.

²⁵ Brown deduce de la descripción de Bargrave (1655) que las habitaciones de la reina estaban situadas en el ala sur de la Plaza Principal (*op. cit.*, p. 115), pero según nuestra relación del 33 parece que estaban integradas en la zona conocida como Cuarto Real, la primera ampliación de San Jerónimo. Tal vez cambiara la disposición de los aposentos en el transcurso de los años.

²⁶ No es éste el único comentario crítico expresado con cierta ironía que vamos a encontrar en la descripción, circunstancia que aumenta el interés por conocer la identidad del autor de la relación.

²⁷ Don Fadrique tuvo un enfrentamiento con Olivares en octubre de 1633 con motivo de las exigencias requeridas por el comandante Toledo al Conde Duque, que quería enviarle al mando de una nueva expedición al Brasil. Esta primera discusión desembocó en 1634 en un proceso que llevó a Don Fadrique a prisión y a ser sentenciado por el Consejo de Castilla el 12 de noviembre al destierro, privación de cargos y posesiones y pago de una elevada multa. Esta sentencia no llegó a ser conocida por el condenado, pues murió el 10 de diciembre de aquel mismo año. Quevedo escribió un soneto apologetico a su túmulo. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 181-182.

²⁸ Este dato apoya la teoría defendida por Pérez Sánchez y Haskell -no admitida por Brown, quien otorga el exclusivo protagonismo al Marqués de Castel Rodrigo- acerca de la participación del Virrey de Nápoles en el envío de los paisajes con santos anacoretas. A. PÉREZ SANCHEZ: «Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey», *B.R.A.H.*, 174 (1977), p. 419. F. HASKELL: *Patrons and Painters*, Londres, 1963, pp. 171-172. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, pp. 289-290, n° 69. Se trataría, con toda seguridad, del material al que alude el embajador toscano Monanni en el despacho del 26 de noviembre de 1633, citado por Brown (*op. cit.*, p. 127).

no en tan pequeña proporción como quería creer -o quería hacer creer- Olivares.

No obstante, tuvieron que recurrir a otras fuentes de ingresos extraordinarias -y a ello también alude la crónica a la que nos estamos remitiendo, si bien no especifica cuáles- para llevar adelante un proyecto que supuso unos gastos mayores de los que se invirtieron en el Alcázar o en Aranjuez. Sabemos, por ejemplo, que otros beneficios procedían de la venta de cargos, de gravámenes sobre el consumo y de los comerciantes portugueses. No deja de sorprender, desde luego, que alguien como el Conde Duque, que demostró en un momento determinado -su discurso ante las Cortes en 1623, dentro de su programa de Reformación- su preocupación por abolir los Millones -impuesto sobre los comestibles-, o que se excusaran nuevos tributos y se procuraran quitar los antiguos -*Gran Memorial* de 1624-, obligara a los madrileños en 1633 a pagar tasas por el pan y por el vino. La otra fuente de financiación, la procurada por los comerciantes portugueses, estuvo asegurada desde el principio, pues Olivares tuvo gran interés en protegerlos desde los inicios de su privanza²⁹.

También se despojaron otros Sitios Reales para aprovisionar este nuevo, siendo Aranjuez el más expoliado de obras escultóricas y otros objetos decorativos. Este hecho contribuyó al mayor contraste entre la austeridad del aspecto exterior -nuevo motivo de crítica, pues los resultados no reflejaban los excesivos gastos invertidos en una fábrica considerada innecesaria- y el rico y suntuoso interior. Hay que añadir la diferencia de materiales empleados: el ladrillo, la pizarra y la madera frente a la piedra para pavimentar los patios y los mármoles y jaspes, posiblemente multiplicados en las estancias privadas de la familia real. Las chimeneas se hicieron de jaspe y las numerosas fuentes de los jardines también requerían el uso de materiales más nobles.

En la *Relación de los gastos secretos*, cuyas cuentas llevaba desde diciembre de 1627 la tercera figura clave, junto a Olivares y Crescenzi, en la gestación y realización del Buen Retiro, Jerónimo de Villanueva, hallamos un dato que nos indica como ni siquiera El Escorial se libró de la expoliación de materiales -no sólo piezas decorativas³⁰- que probablemente seguían siendo necesarios para la conclusión de algunas zonas, como era el caso del Panteón Real³¹.

A este propósito conviene recordar un episodio que corrobora la indudablemente estrechísima vinculación entre los

tres personajes citados. Villanueva presentó una Memoria en la que incluía ochenta y cuatro jaspes de Tortosa, cuarenta y siete mármoles de San Pablo, dos columnas de piedra, también de San Pablo, y otras dos con basas y capiteles de bronce. El objetivo era conseguir la conformidad del Superintendente de las Obras Reales, Giovanni Battista Crescenzi, para que dichos materiales pudieran ser trasladados al Buen Retiro -tal como había sido expresado en un Real Decreto del 30 de octubre de 1634-, en caso de que no fueran necesarios en el monasterio de San Lorenzo, lugar en el que se encontraban. La consulta estaba dirigida al Marqués de la Torre y firmada por el secretario del rey, Francisco de Prado, el 18 de noviembre del mismo año. Crescenzi, en una maniobra que -por su más que probable intervención en la fábrica y decoración del Panteón-, resulta sorprendente y, por tanto, claramente significativa de su subordinación al Conde Duque, aprobó el transporte de las piedras, alegando que no eran necesarias «a la obra de los entierros reales que están haciendo en San Lorenzo el Real». No consiguieron, a pesar del beneplácito del que se suponía máxima autoridad en todas las cuestiones administrativas de las obras de los Sitios Reales, que todos los materiales solicitados salieran de El Escorial. Materiales que, precisamente, eran los que componían el Panteón: mármoles, jaspes y bronce.

Diego de Quesada se encargó de explicar al secretario Francisco de Prado en una carta firmada el 2 de enero de 1635 las razones por las que el envío se limitó a dieciséis bloques de piedra de Tortosa de las ochenta y cuatro que decía Villanueva en su Memoria. Del mármol de San Pablo no disponían más que del necesario para pavimentar el Panteón, según el examen de las piedras realizado por un experto como Sombigo -o Zumbigo-, escultor que garantizaba con su testimonio la veracidad de las palabras del supervisor de las obras de El Escorial. Pero la razón más contundente venía respaldada por el propio rey, quien, tres días después de firmar el decreto del 30 de octubre, había expresado a Quesada su deseo de que las obras del Panteón finalizaran lo más rápidamente posible, y que las piedras no se movieran de allí mientras no firmase una nueva Cédula Real en la que manifestara que había cambiado de idea. En cuanto a las columnas con basas y capiteles de bronce, sólo podrían entregar una, porque la otra se había utilizado en la urna del confesor de la reina, el trinitario padre Rojas, muerto en 1630 y cuya beatificación se había solicitado en 1631³².

²⁹ J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, T. I., pp. 15-100.

³⁰ Olivares intentó apropiarse de cuadros de aquel Real Sitio. J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 125.

³¹ J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 113r, n.º 15: «En 24 de Nov. 1633 mil quinientos y treinta reales en vellón que se pagaron a Bartolome Garcia y Lucas de Sussana por el porte de unas piedras de jaspe que trujeron de S. Lorenzo el Real a Buen Retiro, como lo tasso el aparejador».

³² A.H.N., Consejos. Cámara de Castilla, Patronato, leg. 15229-30.

A.P.M., Buen Retiro, C.º 11.730/11. 30-octubre-1634: «Que no haciendo falta en S. Lorenzo las piedras contenidas en la inclusa memoria se lleven al sitio de Buen Retiro. Publicose en 19 de nov. 1634 y acordosse que el señor Marques de la Torre declare por scripto si haran falta para aquella obra estas piedras y en conformidad de su respuesta se tomara rresolucion. Direis en la Junta de Obras y Bosques que si al Marques de la Torre le pareciese que no hazen falta aqui en S. Lorenzo las ochenta y quatro piedras de jasque (sic) y quarenta y siete de S. Pablo contenidas en la memoria inclusa firmada del Protonotario disponga que luego se lleven todas a Madrid al sitio de Buen Retiro. En S. Lorenzo el Real, a 30 de octubre 1634. A don Francisco de Prado».

Al margen de la consulta del secretario del rey: «Digo io, el Marques de la Torre, que las piedras que S. Magd., que Dios guarde, ha mandado que traigan para Buen Retiro no haran falta a la obra de los entierros Reales que se estan haciendo en S. Lorenzo el Real».

Respuesta firmada por Diego de Quesada y dirigida a Francisco de Prado: «Por el orden que Vmd hemvia en virtud un decreto Real de treinta de octubre del año passado, se manda entregar ochenta y quatro piedras de Tortosa, quarenta y siete de marmol de S. Pablo, dos colunas

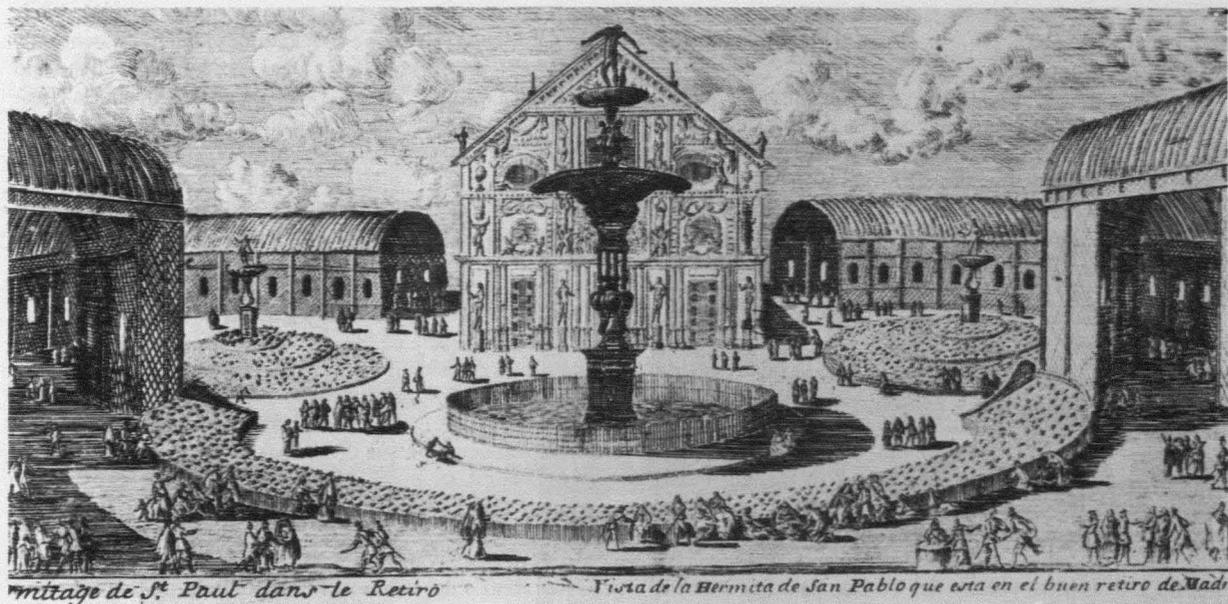


Fig. 4. Louis Meunier. *La ermita de San Pablo*.

El secretario de la legación toscana, Bernardo Monanni, en una carta del 13 de mayo de 1634, hace referencia al interés que Olivares y Felipe IV habían mostrado por mejorar el aspecto de la fachada principal, y con ese motivo se habían reunido en el Retiro y puede que con el mismo objeto de enriquecer con materiales nobles el nuevo palacio decidieran trasladar los mármoles y los jaspes de El Escorial. En mayo de 1637 insistió en revestir la fachada con mármol italiano³³.

En cuanto al empeño de Olivares por apoderarse de materiales destinados a una obra cuya finalización aún tardaría algo más de veinte años en llevarse a cabo, no sabemos si obedecía a algún motivo especial como pudiera ser el de res-

tar protagonismo a una fábrica que estaba en franco contraste con la que él estaba promocionando, ya que la primera fue levantada conforme a un plan preconcebido por dos arquitectos de reconocida categoría artística y supervisado en todo momento por un monarca suficientemente interesado en su realización -por su propia iniciativa- y poseedor de un amplio conocimiento en materia de arquitectura. También podía interesarle que no se concluyera esa obra -el Panteón- estrechamente relacionada con el anterior Gobierno, no por el hecho -y debemos insistir en ello- de que quisiera romper con todo recuerdo de los Sandoval, sino porque un excesivo empeño en una construcción vinculada a Felipe III y a Lerma podía quitarle la exclusividad en la atención a un pro-

del mismo marmol, y ansimismo dos columnas con sus basas y capiteles de bronce, de todo lo qual no habra en su remission el cumplimiento que se desea por lo siguiente: De la piedra de Tortossa no hay tanta como se manda llevar, pero la que huviere se ira remitiendo y asi de presente llevan 16 en nueve carretas. De la piedra de marmol de S. Pablo no hay alguna que se pueda entregar, porque entendiendose el dicho orden como parece se debe entender, con el additamiento que todos los demas y cedulas Reales han trahido, que ha sido exceptuando y reservando siempre la piedra necesaria para acabar la obra del Panteon; assi y no hay piedra que hemviar porque cinquenta y quatro piedras de marmol que hay chicas y grandes a penas hay en ellas dos mill y trescientos pies superficiales (que por medida hecha) se halla ser necesarios para el solado, y occino de la escalera del dicho Panteon; y el tanteo de las dichas piedras de marmol se hizo ayer por el dicho Bartolome Sombigo y antes estaba hecho por personas entendidas en el arte, y concluyen en decir que son todas necesarias para el dicho effecto; y asi parece inconveniente el hemviarlas maiormente que tres dias despues de la fecha de dicho decreto Su Magd., que Dios guarde, en su partida de este sitio, me dixo que queria se hiciesse con brevedad el dicho solado y se concluyesse la dicha obra, haciendole yo recuerdo della. Por lo qual si acaso sin embargo de lo dicho se mandasse llevar la dicha piedra marmol sera necesario que se despache Cedula Real en que expresamente mande que la piedra destinada para acabar el Pantheon, se entregue para el sitio del Buen Retiro o adonde fuere servido su Magd., porque de otra suerte parece que no tendre buen descargo ni cumplire con mi obligacion al Real servicio. De las columnas de bronce no se podra entregar mas que una, porque la otra se llevo en diez y seis de noviembre del año 1630 para la urna del padre Roxas con orden de la Junta. Para entregar estas piezas de bronce si acaso se llevan sera necesario intervencion de algun maestro bronceista que yo conozca bien. Guarde Dios a Vmd y le de muy sanctas Pasquas y principios de año, de este Sitio Real de S. Lorenzo, a 2 de enero de 1635 años».

La «Relacion de la piedra que se a de traer del Real Sitio de San Lorenzo», de Villanueva, está dirigida «a la junta que, en caso que diga Crescencio que no se azen falta, se lleven».

³³ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 75.

yecto del que se consideraba padre -de hecho lo era- y que debía relacionarse con la figura de Felipe el Grande como símbolo de su áurea monarquía.

Pero el resultado fue más bien «una confusión sin traza ni hermosura»³⁴, una edificación acusada de no tener utilidad alguna, salvo la de servir como escenario para los placeres del rey, aumentando de esta forma el aislamiento de la Corte. Las nuevas Ordenanzas de noviembre de 1633, que tomaban como modelo las otras Casas Reales y dejaban sin efecto las del Cuarto Real de San Jerónimo, incluían instrucciones bien precisas al respecto, tanto para el Conserje como para el Primer Teniente del Alcalde, que no dejaban lugar a dudas sobre la privacidad del lugar, aunque se permitía su visita en horario restringido tres días a la semana, siempre, claro está, que no se encontrase en esos momentos residiendo allí Su Magestad³⁵. No obstante, esta medida debemos considerarla bastante extraordinaria si tenemos en cuenta la época que nos ocupa, en la que la distancia entre pueblo y monarca era un hecho completamente natural y en la que éste no tenía por qué hacer partícipe a aquel de su patrimonio o de sus diversiones. Incluso en más de una ocasión llegó a abrir las puertas del Coliseo para que sus súbditos pudieran disfrutar de los maravillosos espectáculos creados por ingenieros y escenógrafos. Y, desde luego, ni los habitantes de París ni los de Londres tenían precisamente muchas oportunidades de pasear por los jardines de las respectivas residencias reales.

Este mismo año de 1633 se empezaron a enviar consultas sobre la conveniencia de habitar los nuevos aposentos de la Casa Real del Buen Retiro, y el 23 de junio de dicho año se asignaba como vivienda permanente del Alcalde la construída junto a la ermita de San Juan³⁶. Olivares tomaba de esta forma posesión física del lugar que desde hacía tres años le pertenecía como algo casi propio³⁷, y de cuya construcción, como alcalde con plenos poderes, se ocupó, organizándola, controlando las obras y vigilando su administración.

Pero, a pesar de su total potestad sobre el Real Sitio, dejó a la Junta de Obras y Bosques tomar las decisiones que eran de su competencia, al menos en algunas ocasiones y mientras fue su presidente Crescenzi, que era casi como decir que las tomaba el propio Olivares. Si éste fue nombrado Alcalde el 10 de junio de 1630, el 3 de octubre el noble italiano estaba ya trabajando a sus órdenes, supervisando el proyecto para la ampliación del Cuarto Real y Villanueva se encontraba buscando sus fuentes de financiación³⁸. Y el 14 de octubre del mismo año, Crescenzi era nombrado «superintendente de las fabricas y obras deste Alcaçar de Madrid, Casas Reales del Pardo y el Campo, Balsain, San Lorenzo, Aranjuez y Aceca para que assi en las traças como en los conciertos de las que se hicieren no se llegue a executar nada sin aprovación y asistencia suya...»³⁹.

La actividad del Marqués de la Torre -presente en la corte de Felipe III desde 1617 y de cuya polémica intervención en

³⁴ M. de NOVOA: «Historia de Felipe IV», en *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1878-1886, T. LXIX, p. 284.

³⁵ A.P.M. Buen Retiro, C^o 11.730/31. 23-enero-1634. Instrucción general para el gobierno de este sitio y otras varias instrucciones para los oficios del mismo, adoptadas en diferentes años de este reinado. Al «official de conserje, sobrestante y theniente de materiales»: «No permitiréis que en la dicha Cassa Real ni en los jardines y huertas, estanques, haya comidas ni meriendas, ni que se puedan mostrar las huertas ni quartos Reales, sin licencia mia expressa a boca o por escrito, y todo lo demas se puede mostrar tres dias a la semana: Domingo, Miercoles y Viernes, nostando S Mgd. o dandoseles otra orden, y estos dias ordinarios se a de dejar entrar, en Imbierno, desde las ocho a las onze de la mañana y por la tarde desde las dos a las cinco; y el Verano, desde las seis a las nueve, y a la tarde de las quatro a las siete, y prezissamente siendo esta hora, se a de zerrar, sin que quede un alma dentro de la jente de fuera, y no a de haver mas que una puerta abierta que a de ser la que cae entre la huerta que fue del Marques de Pobar y los Salones de los Consejos, y ninguna persona, ni oficial mayor ni menor de los de Buen Retiro que tenga llave, a de poder entrar ni salir por otra puerta...».

Al Primer «theniente de Alcayde de Buen Retiro»: «Tendreis mucho cuydado que dentro de la dicha Cassa, ni en los jardines, huertas ni estanques y bosque de su sitio no se permita de ninguna manera que aya comidas ni meriendas ni se acoja para estar alli dias ni noches a ninguna persona aunque sean amigos y deudos de los que decidieren y travajaren dentro de la dicha Cassa, ni se permita que entren en ella ni en el dicho Sitio para verle sino personas principales y de quien se presume no haran daño ni desorden».

³⁶ A.P.M., Buen Retiro, C^o 11.730/4, 5 y 6. 25-mayo-1633: «A don Francisco de Prado sobre si sera bien se haviten los quartos de la Casa Real del Buen Retiro, o no».

14-junio-1633: «Responde a un decreto de V. Mgd. en orden a la havitacion de los quartos de la Casa Real de Buen Retiro».

23-junio-1633: «Señala lo que se ha edificado en la ermita de San Juan de la Casa Real de Buen Retiro, por vivienda fixa del Alcayde».

³⁷ De hecho, la denominación popular de «Gallinero» que recibió el Buen Retiro en sus primeros momentos tenia su origen en la casa de aves situada en aquellos terrenos y pertenecientes a la Condesa de Olivares. J. DELEITO y PIÑUELA: *El Rey se divierte*, Alianza Ed., Madrid, 1988, p. 197.

³⁸ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 280, n. 11.

³⁹ A.P.M., Obras y Bosques, Reg. 25, fols. 231v-232r.

Sobre Crescenzi véase G. de ANDRÉS y E. HARRIS: «Descripción del Escorial por Cassiano del Pozzo (1626)», en Anejo de A.E.A., 1972, pp. 10-27; A. BUSTAMANTE y F. MARIAS: «La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620», Separata de *Studies in the History of Art.*, vol. 13 (1984), pp. 108-110; V. CARDUCHO: *Diálogos de la Pintura*, Ed. Francisco CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, p. 421; P. CHERRY: «La intervención de Juan Bautista Crescenzi y las pinturas de Antonio de Pereda en un retablo perdido (1634)», A.E.A., n^o 239 (1987), pp. 299-305; E. HARRIS: «G.B. Crescenzi, Velázquez and the italian landscapes for the Buen Retiro», *Burlington Magazine*, 122 (1980), pp. 562-564; F. INIGUEZ ALMECH: «La Casa del Tesoro, Velázquez y las Obras Reales», en *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. 1660-1960*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960; E. LLAGUNO y AMIROLA: *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Turner, Madrid, 1977, T. III, pp. 170-173, 372, 374-375; L. SPEZZAFERRO: «Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi», *Ricerche di Storia dell'Arte*, 26 (1985), pp. 50-73; R. TAYLOR: «Juan Bautista Crescenzi y la Arquitectura cortesana española», *Academia*, 48 (1979), pp. 61-126; V. TOVAR MARTIN: *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, I.E.M., 1983, y «La significación de J.B. Crescenzi en la arquitectura española del siglo XVII», A.E.A., 1981, pp. 297-317.



Fig. 5. Domingo de Aguirre. *El Palacio del Buen Retiro desde el Jardín de la Reina (al fondo, el Casón)*. Madrid, Biblioteca Nacional.

Fig. 6. Louis Meunier. *La ermita de San Antonio*.



el Panteón de El Escorial no vamos a ocuparnos ahora- se centró a partir de 1630 en el Buen Retiro, bajo la protección del Conde Duque. Las razones que movieron a Olivares a prescindir de los servicios del Maestro Mayor de las Obras Reales han sido siempre remitidas al hecho de que aquel rela-

cionaba el trabajo de Juan Gómez de Mora con el Duque de Lerma. En efecto, Tirso de Molina dijo que los «nuevos arquitectos» de 1621, Zúñiga y Olivares, querían cambiarlo todo, tanto los hombres como las trazas⁴⁰. Pero el hecho de que -y pongo como ejemplo un caso de mayor trascen-

⁴⁰ J.H. ELLIOTT y J.F. de la PEÑA, *op. cit.*, T.I., introducción, p. XXXVII.

dencia política- un ministro del anterior Gobierno, asociado a Lerma, Gilimón de la Mota, fuera presidente del Consejo de Hacienda de 1626 a 1629, nos induce a no recurrir tanto a la idea de que rechazarán por principio todo lo relacionado con el gobierno de los Sandoval y el reinado de Felipe III. Tal vez motivos de carácter estético fueran válidos, pero tampoco tenemos ninguna base sobre la que apoyar esta afirmación o dato concreto sobre los gustos del Conde Duque. De lo que no cabe duda es de que Crescenzi pertenecía a ese grupo de artistas y literatos de la corte que se situaron bajo la protección de Olivares, muchos de ellos traídos por éste desde Sevilla, como su confidente Francisco de Rioja, o el propio Velázquez, recomendado por estos mismos amigos sevillanos ⁴¹.

En 1623 se nombró a Velázquez «pintor del rey», cargo que provocó la rivalidad de Vicente Carducho y Eugenio Caxés, dos representantes de la corriente pictórica anterior y un representante de la «modernidad», como también ocurría entre Gómez de Mora y Crescenzi en el campo de la arquitectura. Y precisamente fueron Crescenzi y Maino, el otro gran innovador de la pintura, conocedor del caravaggismo gracias a su estancia en Roma hasta 1608, quienes decidieron la suerte en el concurso convocado en 1627 para decidir entre las versiones que de la *Expulsión de los Moriscos* pintaron Carducho, Caxés, Nardi y Velázquez, cuál debería ser la seleccionada para ser expuesta en el Alcázar. Los dos defensores de la vanguardia pictórica optaron por darle el premio a Velázquez ⁴².

Crescenzi prosiguió en España su labor de protector de pintores y de mecenas de las artes, continuando la tradición de su familia en Roma, de la que fue testigo Velázquez en su primer viaje a Italia, en 1630: «... los extranjeros no son postergados. Los recién llegados no encuentran dificultad para ponerse en contacto con los que ya han alcanzado las cimas. Me confirmó lo que yo oí decir al Marqués de la Torre en Madrid, cuya familia ha proporcionado a numerosos artistas medios para formarse y ocupación...» ⁴³.

Uno de sus protegidos fue el joven pintor Antonio de Pereda, al que se encargaron algunas de las pinturas que debían decorar el Salón de Reinos, en 1634. Al año siguiente, con la muerte de su protector, dejó de trabajar para la Corte.

Pereda, Carducho, Caxés, Velázquez, Nardi, Maino, Zurbarán e incluso Rubens, son algunos de los pintores que

trabajaron para decorar las paredes del Buen Retiro (los escultores lo hicieron en obras de carácter más bien funcional, como fuentes y chimeneas). Pero no fueron sus pinturas las únicas que se exhibieron en los salones y en las largas galerías del conjunto arquitectónico, sino que una serie de cuadros fueron adquiridos del exterior para este mismo fin. Los principales proveedores fueron el Marqués de Leganés, que proporcionó lienzos de primitivos flamencos, de pintura flamenca e italiana -del siglo XVI y contemporáneos-; el Conde de Monterrey -paisajes enviados desde Nápoles-; el Duque de Medina de las Torres; Don Luis de Haro; y el Marqués de la Torre, que suministró un lote de al menos tres lienzos ⁴⁴. Brown no relaciona a Crescenzi con el envío de la serie de paisajes de los pintores franceses afincados en Roma -como hiciera Taylor- y otros cuadros de pintores romanos, atribuyendo la negociación al Marqués de Castel Rodrigo, embajador ante la Santa Sede desde 1632 hasta 1641, y mecenas de Claudio de Lorena y de Nicolás Poussin ⁴⁵.

En cuanto a su intervención en la estructuración y organización espacial y arquitectónica del conjunto del Buen Retiro, en la primera etapa de la construcción queda confirmada por el testimonio de Monanni. Este diplomático enviado por el Gran Duca a la corte española, como otros testigos -italianos-, da el protagonismo absoluto a Crescenzi, testimonio que no encuentra apoyo en los documentos conservados. También decía en una de sus numerosas cartas enviadas a la corte toscana que los arquitectos que trabajaban en el Buen Retiro eran «italianos y eminentes», y que el aspecto «desabrido» del conjunto se debía a que no habían sido atendidos los consejos de estos artífices ⁴⁶. En el despacho del 17 de marzo de 1635, con motivo de la muerte de Crescenzi, caecida el 10 de dicho mes, escribe: «È morto il Marchese della Torre, fratello del Cardinale Crescenzi, che serviva a questa Maestà d'Architetto maggiore, e le fatiche, che durava nell'edificio dei sepolcri reggi dell'Escoriale, ma piú nella Fabrica del Buon Retiro, per la quale haveva spesso de contrastare con Olivares, e passar dei disgusti, possono haverli abbreviata la vita» ⁴⁷. Aunque acojamos con ciertas reservas estas afirmaciones, ya que provienen de un compatriota del Marqués de la Torre, sí debemos considerar como bastante probable que fuera el arquitecto-diseñador de la ermita de San Pablo (fig. 4), la primera de todas y de claro recuerdo italianizante ⁴⁸. La influencia de Crescenzi

⁴¹ Francisco de Rioja tasó unas pinturas entregadas por Velázquez en 1634 para el Buen Retiro, J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 119, n° 3.

⁴² Velázquez fue posteriormente ayudante del Superintendente de las Obras Reales, el Marqués de Malpica, y el 9 de junio de 1643 fue designado «superintendente de obras particulares». J. BROWN: «Felipe IV, el rey de coleccionistas», *Fragmentos*, 1987, p. 11.

Velázquez es, entonces, otro ejemplo ilustrativo de la progresiva imposición del pintor-arquitecto sobre el arquitecto-constructor, postura aquélla defendida por su suegro. Su actividad como «arbitro del gusto» le acerca en cierto modo al papel desempeñado durante su estancia en la corte española por el Marqués de la Torre.

⁴³ C. JUSTI: *Velázquez y su siglo*, España-Calpe, Madrid, 1953, p. 275.

⁴⁴ «Mas diez mill docientos y treynta y quatro rls., los ocho mill quinientos y veinte rls. en plata y los mill setecientos y quatro en vellon que se pagaron, es a saber, setecientos rls. en plata al Marques de la Torre de tres pinturas, una de la Historia de Moyses y dos payses grandes, setecientos rls. en plata por un quadro del Arca de Noe del Bassano («Noe después del Diluvio», Museo del Prado), ciento y cinquenta rls. en vellon por otro de unos pezes y frutas, setecientos y veinte rls. por doze payses grandes de Italia y ciento y veinte rls. en plata y quarenta y dos de vellon de tres payses pequeños de Italia». J. de VILLANUEVA, *op. cit.*, fol. 119r, n° 2.

⁴⁵ J. BROWN, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁶ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁷ El Embajador Francisco de Medici, en cambio, opinaba que el Conde Duque lamentó sinceramente la pérdida de Crescenzi, a pesar de las discrepancias que en algún momento hubieran surgido entre ambos: «Il Conte Duca ha sentito assai questa perdita, perche si voleva del suo consiglio nella fabrica del Buon Retiro». Cfr. en R. TAYLOR, *op. cit.*, p. 97.

⁴⁸ Juan Antonio Cerón, que había colaborado con Crescenzi en la decoración escultórica del Panteón de El Escorial, esculpió la imagen de San Pablo Ermitaño para la ermita de su advocación.

se ve también en la decoración a base de roleos en el Salón de Reinos, elementos ornamentales procedentes del Panteón escurialense. Y, aunque se iniciara la construcción dos años después de su muerte, el exterior del Casón de baile (fig. 5) conservaba algún recuerdo del Palacio Crescenzi de Roma⁴⁹. También se observaba la influencia del mismo palacio en la disposición lineal de los aposentos, tal y como se estaba haciendo en los palacios italianos de finales del siglo XVI y principios del XVII. Todos estos datos nos inducen a pensar que Crescenzi llegara incluso a realizar unas trazas a partir de las cuales el nuevo palacio pudiera presentar una estructura y unas características ornamentales que se alejaran del modelo al que tan frecuentemente se recurría, como era la fábrica de El Escorial.

Pero estos rasgos italianizantes no deben ser atribuidos exclusivamente a la autoridad de Crescenzi. Hubo otros agentes de transmisión, como Velázquez y Maino, o los ingenieros florentinos Lotti y Gandolfi llamados a la corte española por el Conde Duque en 1626, cuya labor en la concepción y ejecución del conjunto, desarrollando la integración arquitectura-paisaje, con la planificación de todos sus elementos ambientales (jardines, fuentes, estanques, etc.), fue decisiva. Para Justi «las mejores ideas se debían al florentino Lotti»⁵⁰.

El aspecto exterior del conjunto, no obstante, tenía bastante poco que ver con las corrientes de influencia italiana, aproximándose más a la tradición estilística seguida por Gómez de Mora, a pesar de los esfuerzos de Crescenzi por darle un carácter de modernidad.

Ello se debía a que el maestro de obras asignado para ayudar al Marqués de la Torre, supervisor del proyecto, fue un aparejador instruido en materia de arquitectura por el Arquitecto Mayor del Rey. Alonso de Carbonel, de formación escultórica, que, gracias a su aprendizaje junto a Gómez de Mora, llegó a ser Maestro Mayor a la muerte de éste, en 1648, repitió los logros conseguidos en la arquitectura de la transición entre los siglos XVI y XVII. Ese aire de improvisación, de falta de planificación que ofrecía el Buen Retiro se debía, entonces, además de a las causas antes aducidas, a la diversidad de intervenciones: Crescenzi en la primera etapa, con la colaboración de Cristóbal de Aguilera, Juan de

Aguilar y Alonso de Carbonel, y éste en la sucesiva ayudado por Aguilera⁵¹.

Tovar duda de la idoneidad de Carbonel como tracista y creador original del palacio del Buen Retiro e insiste en que repite las soluciones conseguidas por Gómez de Mora en su remodelación del Alcázar de 1612⁵². Pero una afirmación no tiene porque contradecir la otra. Carbonel pudo perfectamente basarse en dicho modelo y preparar sus trazas a partir del mismo. En ningún momento se ha considerado la obra del Buen Retiro, en cuanto a su aspecto exterior, como una fábrica innovadora.

Alonso de Carbonel, nombrado Aparejador de las Obras Reales el 9 de noviembre de 1630⁵³, poco tiempo después de ser asignado Crescenzi Superintendente de las mismas, había sustituido desde 1629 a Pedro de Lizargárate en el cargo de Aparejador Real. En 1619 estaba trabajando en las «obras y trazas» del Real Convento de la Encarnación⁵⁴. Actuó como maestro de obras de la Cárcel de Corte, construída entre 1625 y 1635. En este proyecto tuvo como ayudante a Cristóbal de Aguilera, quien a su vez tuvo el cargo de maestro de obras en otras fábricas reales durante el período 1625-1647 en que desarrolló su actividad dirigiendo los equipos de peones y oficiales, ocupándose de las contrataciones, de los materiales, etc.⁵⁵. Las trazas realizadas por Gómez de Mora fueron rectificadas por Aguilera. Se ha pensado que detrás de esta modificación se encontraba Carbonel, cuya actuación quedaba garantizada por el apoyo de Crescenzi y la protección de todo este equipo por parte del Conde Duque⁵⁶.

Esta protección incluía la inevitable promoción de dicho equipo y la exclusividad consiguiente de intervención en las fábricas reales, asegurando sus puestos con los dos nombramientos sucesivos de Crescenzi y Carbonel como Superintendente y Aparejador Mayor, respectivamente, de las Obras Reales.

La estrecha colaboración continuó en el Buen Retiro, en donde Carbonel ejercía de maestro de obras, ocupándose del control de los peones, oficiales, contratistas y subcontratistas⁵⁷. Brown aporta un dato significativo de la solidez de este grupo y el perfecto engranaje de todos sus movimientos: el 22 de diciembre de 1631 se nombró a Juan María

⁴⁹ R. TAYLOR, *op. cit.*, p. 98.

⁵⁰ C. JUSTI, *op. cit.*, p. 325.

⁵¹ A la muerte del Marqués de la Torre, en 1635, Alonso de Carbonel continuó su actividad en la construcción del Buen Retiro, ocupándose Cristóbal de Aguilera a partir de ese año de las contrataciones relacionadas con los jardines. Diego Suárez, Secretario del Consejo de Portugal, quiso que fuera levantada una ermita bajo la advocación de San Antonio (fig. 6). En reconocimiento a la buena labor, y mejor ahorro de dinero y materiales, del Aparejador y Maestro Mayor de las Obras Reales del Buen Retiro, a la hora de edificar la ermita de San Bruno, se le encargó la fábrica de la nueva ermita, dispensándosele de cualquier responsabilidad, en contra de lo que disponían las instrucciones redactadas para el gobierno y la administración de la «hacienda». A.P.M., Buen Retiro, C^o 11.730/10. 25-junio-1635: «Sobre que Alonso Carbonel se encargue de la fábrica de la ermita de San Antonio que se ha de hacer en el sitio de Buen Retiro, sin que por ello ni por la que hizo de San Bruno se le pueda hacer cargo ni poner culpa». Cfr. en R. MARTORELL y TELLEZ-GIRON: «Alonso Carbonel, Arquitecto y Escultor del siglo XVII», *Arte Español*, 1936, p. 53.

⁵² V. TOVAR, *op. cit.*, p. 350.

⁵³ A.P.M., Obras y Bosques, Reg. 25, fol. 228v.

⁵⁴ J.J. MARTIN GONZALEZ: «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte», A.E.A., 1958, pp. 125-126.

⁵⁵ V. TOVAR, *op. cit.*, p. 387.

⁵⁶ Otro capítulo que confirma la vinculación de Alonso de Carbonel y Cristóbal de Aguilera con Olivares fue la construcción de la iglesia del Convento de Carmelitas en Loeches (1635), cuyas trazas se debieron a Carbonel y su ejecución a Aguilera. J.J. MARTIN GONZALEZ, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ J. BROWN y J.H. ELLIOTT, *op. cit.*, p. 94.

Forno pagador, nombramiento que garantizaba el control absoluto de los pagos por parte de Crescenzi, a cuyo servicio había estado⁵⁸. Y, a su vez, el Marqués de la Torre mantenía informado de los más mínimos detalles a Olivares.

Las razones que justificaban la presencia de Crescenzi en las obras del Buen Retiro han sido ya en parte expuestas; quedan otras, hipotéticas, que añadiremos más tarde. Su responsabilidad como superintendente de las fábricas reales le obligaba a controlar cualquier proyecto y el curso de su realización, siendo su papel mayor que el puramente administrativo, que incluso pudo ir más allá que el de asesor estético, si bien este hecho no está respaldado por ningún documento. Las únicas pruebas de su influencia son los testimonios de los diplomáticos italianos en la corte española y la huella dejada en otros artistas, sobre todo en el apartado ornamental⁵⁹.

También la intervención de Carbonel en la misma fábrica como Maestro Mayor - aparte de considerar su eficacia como ejecutor de trazas y su habilidad para economizar gastos-, en vez de haberse ocupado áquel a quien oficialmente le correspondía, obedece a un plan perfectamente concebido y organizado, con unas razones y unos objetivos bien definidos, aunque la falta de documentos al respecto sólo nos permite movernos en el terreno de la pura hipótesis.

Se podría llegar a pensar que Juan Gómez de Mora fue víctima de una especie de «complot» -también estuvo manifiestamente en su contra el propio Carbonel-, y, a pesar del riesgo que semejante afirmación comporta al disponer de tan pocos datos, debemos recordar dos episodios sucedidos en los primeros años de construcción del Buen Retiro que resultaron decisivos para mantener apartado definitivamente al Trazador Mayor del Rey de la dirección y ejecución de las obras del nuevo palacio.

En torno a 1633 recayó sobre Gómez de Mora la acusación de un fraude de materiales acaecido años antes, durante las obras de remodelación del Alcázar. Y en 1636 fue cesado en algunos de sus cargos cortesanos y enviado a un camuflado destierro en Murcia por un suceso que tuvo lugar en 1634: la entrega al secretario Lorenzo Ramírez de Prado de un original de Tiziano, propiedad real, dejando una copia en su lugar. A la vista de los documentos relativos, no queda claro si el cese se produjo el año 34, en cuyo caso intervino el Marqués de la Torre, o si fue su sucesor en la Superintendencia quien comunicó la orden del rey para que Gómez de Mora dejara de ejercer su oficio, en el caso de que

se firmara dos años después (Crescenzi murió en 1635). Y fue Alonso de Carbonel quien ocupó su puesto provisionalmente, y de manera no oficial, hasta la llegada de Valladolid de Francisco de Praves⁶⁰, quien murió pocos meses después, en 1637, y de cuyos nombramiento y actuación como maestro mayor no hay constancia alguna⁶¹. Aun aceptando que Gómez de Mora fuera culpable de los dos delitos, no deja de ser significativo que del primero se le acusara tantos años después de cometido, y justo en el año en que Carbonel fue designado maestro de las obras del Buen Retiro, en el período de mayor actividad de su construcción⁶². Y si fue Crescenzi quien intervino en la transmisión del cese -aunque se diera un año después de su muerte- provocado por la segunda infracción, entonces no nos queda ninguna duda de la existencia de una maniobra dirigida a apartar al Arquitecto Mayor de su actividad en la corte⁶³. De hecho, Gómez de Mora no regresó a Madrid ni recuperó su posición precisamente hasta 1643.

Esta marginación a la que fuera sometido Juan Gómez de Mora por parte del Conde Duque -a pesar de su autoridad en materia de arquitectura, la consideración en que le tenía Felipe IV, y su cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales- podía responder a la mayor dificultad que Olivares encontraría a la hora de ejercer su presión para llevar a cabo sus planes, debido tal vez al afianzamiento de Gómez de Mora en su actividad constructora desde hacía años y a su concepción tradicional de la arquitectura. De esta marginación procedería la rivalidad entre éste y Crescenzi; o acaso fue la rivalidad preexistente la que llevó al valido a prescindir de la intervención del Arquitecto Mayor en sus proyectos constructivos, ya que debía tomar partido por uno o por otro. Y es lógico que lo tomara por el noble romano. El Marqués de la Torre, cuya procedencia nobiliaria y cuyo parentesco con el cardenal Crescenzi le habían facilitado la protección inicial -y permanente- del Conde Duque, contaba con unos conocimientos, formación y modo de concebir el ejercicio de las artes -arquitectura y pintura-, que le fueron favorables -sin olvidar la mayor manejabilidad a que se prestaría por la aproximación de clase y de intereses-, para contar con el apoyo de quien puso en marcha desde el principio de su prianza un programa de «Reformación» en casi todos los campos y que, tal vez, deseaba también aplicar su afán de innovación en las manifestaciones plásticas que debían simbolizar la nueva Edad de Oro.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 284, nº 16.

⁵⁹ En una fecha tan tardía como 1658, en que se inició la obra del tabernáculo y baldaquino de la Capilla Mayor de la Catedral de Santiago de Compostela, José de la Vega y Verdugo expresó en su *Informe* la intención de seguir el modelo del altar del Panteón Real a la hora de diseñar el frontal. A. BONET CORREA: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, p. 284.

⁶⁰ V. TOVAR, *op. cit.*, pp. 135-137. C. FERRERO MAESO: Memoria de Licenciatura inédita *Francisco de Praves, arquitecto vallisoletano (1586-1637)* (Universidad de Valladolid, 1990).

⁶¹ No consta tampoco en ningún documento que Gómez de Mora fuera destituido oficialmente de su puesto como Arquitecto Mayor, pero su efectivo destierro le alejó de sus tareas como tal.

⁶² Alonso de Carbonel desempeñó el cargo de Maestro Mayor del Buen Retiro desde 1633 hasta su muerte, en 1661.

⁶³ No sería la primera vez que Olivares y Crescenzi protagonizaran un hecho que implicaba una evidente complicidad entre ambos. Recordemos el episodio de 1634 relativo a la petición de materiales de El Escorial.